

Body Rice (Hugo Vieira da Silva, 2006)

NELSON ARAÚJO

O contexto contemporâneo redefiniu os fluxos migratórios com deslocamentos populacionais em massa, seja por motivos de sobrevivência, lazer ou trabalho. Este encurtamento do espaço prometia abrir portas à pluralidade cultural do mundo, derivando daqui um enriquecimento individual com a diversidade global. O diferencial deste embate tem, contudo, mostrado tendência para a homogeneização cultural com o domínio das nações economicamente mais fortes, emergindo destas relações de força o apagamento da singularidade e o estigma da diferença. Na epiderme desta nova realidade, emergem défices relacionais como consequência do desenraizamento dos deslocados que experimentam a condição de estranho, «eterno *nómada*, sempre perdido, e sem esperança de alguma vez “chegar”» (Bauman 2007, 89). Deleuze e Guattari (1987) já tinham sublinhado o problema hermenêutico de a história integrar os *nómadas*, considerando que estes nunca foram compreendidos, resistindo à ordem imposta pelo aparelho do Estado.

O mal-estar vivido na contemporaneidade (Bauman, 1998) tem levado à procura de múltiplas formas de vida. A rejeição da uniformidade tradicional, da usurpação dos recursos do planeta ou da materialidade burguesa, tem gerado uma deslocação para o mundo rural numa procura de maior genuinidade relacional e reconciliação com a natureza. Nesta transformação social, mais do que se ambicionar novas experiências, há um desejo de liberdade despojado de ostentação ou sucesso e, paralelamente, uma fuga ao choque físico e psicológico da vida urbana.

O cinema substancializa uma representação do mundo por parte do realizador e, nessa construção, atribui novos significados aos lugares que integram o universo filmico. Esta caracterização devolve ao espectador uma reconfiguração do espaço que promove novas interpretações:

E é neste ponto que o cinema se impõe, porquanto inscreve esse espaço e se deixa inscrever pelo mesmo; nesse fenómeno residem as dinâmicas que outorgam a singularidade de uma cinematografia, onde o espaço *real* é filtrado pela diegese, que a ressignifica à luz das faculdades de expressão da linguagem cinematográfica. (Vieira da Silva 2023, 59)

O olhar do cinema português para o território nacional veicula um imaginário rural que personifica um filão fílmico já explorado, ao contrário do urbano que, dificilmente, assume uma dimensão temática no panorama nacional. *Body Rice* de Hugo Vieira da Silva é um dos filmes que relança o debate desta corrente no cinema português «e a exploração de uma semântica da terra» (Castro 2014, 36). O abismo que separa o Alentejo filmado no período revolucionário do filme de Vieira da Silva é o de uma promessa revolucionária falhada; o horizonte de uma reforma agrária que dá lugar ao vazio; a visão profética que dá lugar à desolação; a contestação que dá lugar à deriva; a ideologia que dá lugar à libertação. A condição niilista assumida pelos jovens do filme nas suas deambulações sem propósito, a sua inacção, a existência sem objectivos, são o sintoma de um mal-estar que encontra na natureza e na música uma saída para o bloqueio a que parecem condenados.

O filme de Hugo Vieira da Silva recupera o tema da ruralidade num Alentejo marcado pela desertificação humana, numa peculiar relação entre documentário e ficção e numa leitura do mundo diversa, multicultural, sustentada no cruzamento da objectividade e da subjectividade, reinvocando a tradição do cinema português de dialogar com o real e mostrar, tal como o cinema ruralista da geração anterior, disponibilidade para arriscar, ou seja, a experimentação como propósito artístico. A requalificação humana e as ligações humanas ao território alentejano são motores estéticos e narrativos residindo, aqui, o carácter moderno da obra do realizador português. Hugo Vieira da Silva começou por aprofundar o conhecimento de projectos de reinserção social com jovens alemães no Sul de Portugal, o que, primeiramente, conduziu o projecto para o âmbito documental.

A pretexto desta realidade, o realizador avançou para o domínio da ficção, sublinhando a relação de uma comunidade com o meio envolvente, incorporando uma possibilidade libertadora para aqueles adolescentes marcados pelo passado e pelo peso do rótulo marginal colocado pelo sistema judicial alemão

e em processo legal de reabilitação social, re-situando a orla gravitacional do cinema português no Alentejo e equacionando novas possibilidades de relação com a natureza daquele território. Esta extracção de real ficcionada encontra, assim, no cinema, um tambor de ressonância capaz de assumir uma consciência de lugar, cristalizando um *modus vivendi* que propõe a requalificação do quotidiano assumindo, o realizador, um carácter político para o filme.

Ao contrário da geração anterior, em que alguns dos seus elementos, professores de Hugo Vieira da Silva na Escola Superior de Teatro e Cinema, exploraram a ruralidade a partir de uma visualidade da terra trabalhada na qualificação imagética e sustentada numa carga onírica (Araújo 2016), *Body Rice* expõe um movimento contrário, que encontra na paisagem árida do Alentejo uma contravisualidade que reforça a ideia de descrédito e desolação com a vida contemporânea. A fantasmagoria que daqui deriva reflecte a perversão da vida urbana, em que as posses materiais se tornaram uma armadilha pelo preço que é preciso pagar por elas — abdicar de viver. Este dilema é, desde logo, o tema de abertura do filme, com a personagem Julia incapaz de cumprir as tarefas de limpeza no seu emprego no hotel. O enfadamento da personagem é reforçado pelos silêncios, monotonia da imagem que se filia na escola do não acontecimento. Este estado de inacção de Julia anuncia a incompatibilidade da liberdade com o trabalho das personagens principais deste filme.

No sentido contrário, mais à frente no filme, as *raves* e a relação com a natureza são elementos sabotadores da vida burguesa e do embelezamento da vida. A metáfora perfeita nesta antítese — vida urbana *versus* vida rural — talvez seja a absoluta liberdade das brincadeiras das crianças na lama. A sujidade da lama assume-se aqui como o oposto do conforto da casa burguesa, mas é no exterior, na água e na lama, que as crianças saboreiam a liberdade que lhes é retirada no ambiente urbano.

A lama apresenta-se como elemento natural que acrescenta algo ao ser humano, ao permitir uma possibilidade de contacto primitivo com a natureza. Esta premissa fica evidente no belo plano-sequência em que Katrin, numa derivada por um monte alentejano, depara com Anja a banhar-se na lama, sublinhando a comunhão com a natureza e a secundarização da escola do filho relativamente ao lazer (Joaquim pergunta — «o miúdo não foi à escola?»). Mesmo tratando-se de uma paisagem estéril e socialmente desertificada, as per-

sonagens principais estabelecem uma relação singular com o meio envolvente, encontrando, aqui, possibilidades de enfrentar o vazio da realidade.

O tradicional envolvimento do espectador, com a ficção e com toda a carga ilusória que dali é projectada, é, neste filme, colocado, pelo menos parcialmente, de lado. Vieira da Silva utiliza estratégias que cortam com o mundo ficcional, rompendo com a lógica da continuidade, construindo a narrativa a partir de uma sucessão de episódios isolados em que o espectador é convocado para estabelecer pontos de contacto. Esta recusa da unidade da acção e da intriga liberta espaço para a intensidade cinemática da cena, o que, em *Body Rice*, permite autonomia narrativa dentro do plano e, conseqüentemente, maximiza a extracção dramática sem estar dependente da continuidade. A pulverização da narrativa deixa questões para serem resolvidas pelo espectador, como a morte de Dieter, o alemão responsável por receber os adolescentes alemães.

Os actores assumem uma presença fantasmática, o que é uma marca do cinema português, sentindo-se o peso de uma existência dorida que só é aliviado com a dança tribal nas *raves*. Esta libertação rompe com a afectação das personagens e o estiolamento crescente que as caracteriza, assumindo-se a festa como o território profano que permite a catarse que a narrativa nega. Com esta metodologia de direcção de actores, o realizador quebra com o naturalismo e com a encenação clássica ao serviço do caudal narrativo, reforçando o sentimento de deriva dos jovens. Por outras palavras, a subversão narrativa rima com a insubordinação das personagens.

Na emergência da auto-alienação pós-*rave*, na caravana-casa, Katrin e Julian conversam:

Katrin — Quando é que voltas?

Julian — Não sei. Estou aqui há mais de um ano. Mas, pelo menos aqui, não há a merda das terapias.

Katrin — Fizeste muita merda?

Julian — O tempo todo.

(*Body Rice*)

A experiência errática das personagens de *Body Rice* apresenta-se como um acto de resistência à normatividade: a vida sem electricidade, em caravanas, numa terra inóspita, parece oferecer àquela comunidade alemã a libertação im-

possível do espaço urbano. Estaremos, aqui, no centro de gravidade de Walter Benjamin (2006), quando relaciona a profundidade da experiência humana com a simplicidade, sinalizando, na pobreza da experiência, a riqueza humana. Este movimento contrário à vida sedentária burguesa é enfatizado, percebendo-se o interesse fílmico pelas pessoas que decidiram enveredar por uma forma de vida à margem do paradigma dominante. Deleuze e Guattari (1987) afirmam que o errante é o itinerante que se perde e que erra, o que encaixa nas personagens de Hugo Vieira da Silva neste filme.

A própria ideia de mobilidade, a experiência de percorrer uma região sem objectivo concreto, como é o caso dos jovens alemães no filme, transporta a ideia de errância em claro contraponto com a ideia de anestesia social. Na verdade, parece residir aqui o cerne da questão política do filme: os jovens que integram o projecto social estão em rota de colisão com o mundo que lhes foi oferecido, recusando a domesticação da vida burguesa. A postura divergente com a vida urbana contemporânea é, igualmente, sublinhada na dimensão do tempo e no ritmo de vida desta comunidade isolada da vida social urbana. Há uma lentidão, uma imobilidade no quotidiano das personagens principais que contrasta com a rapidez da modernidade.

É num contexto de liberdade, no profundo Alentejo dos finais dos anos 1980, que o filme de Hugo Vieira da Silva se desdobra num diálogo do cinema com a dança e em que a *performance* dos corpos é priorizada em relação à narrativa, ficando a ideia de documentar o projecto de reinserção social dos jovens delinquentes alemães na gaveta. Prevaecem os corpos de arroz que, na exploração dos seus limites, caem de fadiga e assumem a sua fragilidade. A *performance* de Luís Guerra, dançarino/actor na personagem de Pedro, junto à lagoa, fica como um dos momentos mais emblemáticos do cinema português no dialogismo com a dança — explosão de energia que existe a partir de um material mínimo. Com um cenário natural dominado por terra rochosa e água, a música e a dança transportam-nos para um momento tribal que corta com a narrativa. Só interessa o aqui e agora, instaurando um poder imagético subordinado à *performance* dos corpos.

Esta abordagem fílmica centrada no corpo, pauta, igualmente, o plano-sequência em que Katrin, nas suas deambulações errantes, descobre um pequeno *robot* no lixo de um supermercado e, fascinada, vai replicando os movimentos do boneco. A cena tem uma dimensão performativa conectada com

uma estética do movimento, conforme refere Paulo Cunha e Silva (2007)¹, que sublinha o carácter robotizado e até mesmo *zombie* das personagens, funcionando esta cena como uma metáfora sobre o lado efémero das relações que, neste caso, duraram enquanto o *robot* tinha pilhas.

Os jovens do filme de Hugo Vieira da Silva são personagens de resistência à ideia dominante de sucesso e afirmação, irradiando, destas, uma não domesticação social que, na rota de colisão com a vida contemporânea, encontra no meio físico envolvente e na plástica dos corpos a promessa de felicidade que o passado lhes recusou. As estratégias artísticas do realizador comprometem-se com esta postura vivencial ao obliterarem os motivos que empurraram os jovens para o projecto de reinserção social, focando-se na orgânica dos corpos. Mais do que interessado em contar uma história, Hugo Vieira da Silva foca-se naquelas vivências, criando uma aliança com o plano-sequência e rejeitando o plano subjectivo.

Bibliografia

- Araújo, Nelson. 2016. *Cinema Português. Intersecções Estéticas nas Décadas de 60 a 80 do Século XX*. Edições 70.
- Bauman, Zygmunt. 1998. *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Tradução de Mauro Gama. Jorge Zahar.
- . 2007. *Modernidade e Ambivalência*. Relógio D'Água.
- Benjamin, Walter. 2006. *A Modernidade*. Edição e Tradução de João Barrento. Assírio & Alvim.
- Castro, Ilda Teresa. 2014. «António Reis e o Espaço de Um Lugar — Sintomatologias de Jaime». In *Atas do III Encontro Anual da AIM*, editado por Paulo Cunha e Sérgio Dias Branco, 28-38. AIM.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. 1987. *A Thousand Plateaus — Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press.
- Vieira da Silva, Hugo, realizador. *Body Rice*. Madragoa Filmes, 2006, 120 minutos.
- Vieira da Silva, Tiago. 2023. «O Debate da Identidade Nacional desde a Revolução de Abril até ao Presente». Tese de Doutoramento, Universidade do Minho.

¹ Edição DVD (2007) — *Body Rice*, um filme de Hugo Vieira da Silva. Colecção Atalanta Filmes.